

19世紀後半期のイギリス演劇

佐藤 俊子

第1節 演劇復興の背景

- i 社会事情の推移と文芸
- ii 劇場事情

第2節 近代劇の確立

- i 近代劇の萌芽
- ii 1890年代の演劇復興

—ショーの登場とワイルドを中心に

第1節 演劇復興の背景

18世紀にはかつての貴族社会から市民社会へ、序列の明解な封建道徳から得体の知れない市民道徳へ、といったいわば演劇の底辺における大変動があった。当然、演劇はその動揺の渦のなかで、過去の法則やしきたりに疑問を投げ、従来の芝居作りと絶縁する勇氣と冒険に振り回され、市民社会に即した、真の新しい演劇の興隆をもたらすところまでは至らなかったかに見える。また19世紀前半期のロマン主義演劇は台詞に新時代の思想を思う存分に盛り込む作業を成し遂げたが、ロマン的個人主義は激情的な劇作家をとると劇壇におけるアウトサイダーの位置に追いやられ、世俗的な劇場人や観客から彼らを分離させ、演劇を本来あるべき舞台芸術の姿として結晶させることにはむしろ失敗したかの観が強い。その上18世紀以来進捗しつつあった読書人口の増加による作家の経済的独立の傾向は作家自身に、従来のように劇場のためだけに書くという姿勢も必要性も失わせ、彼らが彼らの崇拜するシェイクスピアを範として詩劇を書いた場合でさえも、舞台に対する親近感を欠いた、悪い意味での「文学的な」戯曲の段階に留まらざるをえないという状態であった。めまぐるしい社会的激変のさなかで、社会的芸術である演劇が近代の装いを整えるためには、とらえようもなく錯綜した、きわめて長い、徒勞に満ちた道程が横たわっていたよう

である。

i 社会事情の推移と文芸：周知のように、市民社会を支えた精神的支柱とも言うべき可能性への信仰と勤勉努力することへの敬意は経済機構の上には私有財産制度と契約の自由の原則の上に立つ近代資本主義のめざましい発展をもたらしていた。そこに展開された自由競争、利潤の追求、資本の蓄積などは諸技術の発達をうながし、めざましい進歩を遂げた数多くの科学的研究業績はさっそく産業面に応用され、いわゆる産業革命時代を決定づけたのであった。さらに産業革命によって一変した経済社会の諸関係はやがて政治改革に及び、産業社会の実力者として抬頭した産業市民層の政治参加への夢は1832年の選挙法改正によってひとまずかなえられた。このような新機運のなかで、1837年、18歳の若いヴィクトリア女王が王位につき、以後1901年に崩御されるまで、イギリスにはヴィクトリア朝と呼ばれる、概して政治的安定と物質的繁栄に恵まれた、まれに見る豪華な時代が続くことになる。

しかし産業革命によって進展した資本主義のもたらしたこの豪華な近代社会はその発達と平行してその欠陥をも膨張させつつあった。資本主義の一側面である経済的個人主義はベンタムの功利主義 (utilitarianism) に励まれて個人の利益追求に偏する弊害を伴い、そのいわゆるもうけ主義は必ずしも健康な社会作りへのみ向わず、社会全体を富裕な資本家階級と貧しい労働者階級の二大陣営に分裂させた。輝かしい産業市民層の抬頭の陰には労資二階級の対立、人口の新興工業都市への集中、それにつれて深刻化した各種の都市問題、といった暗い現実があった。1832年の画期的と思われた選挙法改正も政治の地盤を産業市民層の方へ向っていちじるしく拡大はしたものの、小市民や労働者が選挙人

の資格から締め出されていたところから長期にわたる労働組合運動を誘導することとなった。都市労働者が選挙権を獲得したのは1867年の第2次選挙法改正によってであり、さらに農村労働者が選挙権を獲得して民主主義の形態がほぼ整ったのは1885年の改正後である。

19世紀後半期の現実には前半期のフランス革命(1789)やナポレオン戦争(1797-1815)やアメリカ独立戦争(1775-1783)など、人類の理想をかかげたはなばなしい戦争に気をとられていた時代と異り、緩慢にはあったが決定的に移り変っていたのである。19世紀前半期に生きた若く激しやすいロマン派の詩人たちは自由、平等、友愛という大革命の理想に向かって飛翔することに専念することができたし、また彼らの大半は現実の暗い谷間に身を沈めるいとまもなく、その短い生涯を終えていった。彼らの理想や憧れや夢は現実の障害に出合って挫折する以前に、想像の世界へ、自然界へ、中世的ロマンスの世界へ、あるいは超自然の世界へ、と屈折し、そこで養われてそれぞれの詩的実りをあげることができた。すでに見たように、彼らは劇を書いているときでさえ、都会を離れ、劇場を忘れ、観客を無視して平気な、ロマンの世代でありえたのである。しかし19世紀も後半期にさしかかると、1851年の大博覧会(The Great Exhibition)によって象徴されるように、大英帝国には繁栄の時代がすでに訪れていたばかりでなく、元来民主的であるべき市民社会に新たにできあがりつつあった階級社会の矛盾も露呈し始めていた。こうした複雑な経済社会の内部で生き抜くために、人々は次第に戦争や理想よりもなんの憂鬱もない日常性に注目するようになり、とりわけ自分たちの周囲の凡庸きわまりない現実をより切迫した重大事として受けとめるようになった。

当然のことながら非情な資本主義的経済は二つの階層の分裂をもたらし、経済的繁栄の側に心地よく安住し、変化を嫌う階層と経済的貧困の側にどうしようもなく追いやられているみじめな階層。人々はこのいずれの階層に属する

か、あるいはいずれの階層に同情と関心を寄せるかにより、その生活態度や思想傾向、表現方法、価値観などに根本的相違をきたすようになる。前者はヴィクトリア女王の華美な装飾趣味を反映し、体裁のよさ、上品さ、ものなめらかな表面を愛好し、浅薄とか皮表的と批難される数々の芸術現象を生んだ。ロンドンの犬劇場の舞台を賑わしたスター中心のウエル・メイド・プレイや貴族趣味を堂々と留めたバレエやオペラの隆盛もこれに連なるものであろう。さらに長い期間にわたる繁栄と安定ムードがもたらした現状維持の保守的精神は妥協的とか偽善的、偏狭、自己満足と呼ばれる種々の軽薄で安易な属性を生み、いわゆるヴィクトリア朝のレスペクタブル・ソサィエティ(respectable society)のメンバーたちの魂を浸蝕していた。どこかしら精神の緊張を欠いた文芸が横行するのも自然ならば、それに対する批判が起ってくるのもまた当然であった。事実、19世紀後半期はラスキン、アーノルド、ペイターなど、すぐれた時代批評家を続出した時代でもある。これに対して現状に不平不満でいっぱい貧しい階層に属する人々は現実の改革にきわめて積極的であり、彼らの社会の実体を見きわめようとする真剣なまなざしはやがて社会小説や問題劇・思想劇の分野を堂々と開拓していった。またありのままの現実を忠実にしかも平易に伝達しようとする小市民的意欲はリアリズムの手法を大巾に進展させたと言える。

ii 劇場事情：さらに19世紀後半期のイギリス演劇復興の概略を把握するためには当時の劇場事情を考察しておく必要がある。演劇はいつの時代にも社会的芸術として多数の観衆に支えられ、劇場機構と密着して生き続けてきた。かつてのギリシャ劇とギリシャ劇場との関係、中世劇とその民衆的舞台作りとの関係、シェイクスピアとエリザベス朝劇場との関係、王政復古劇と二つの大劇場との関係、などを思い起すならば、いずれも劇場は演劇の単なる物理的条件を満たす器ではなく、いつも劇芸術によりそい、上演の形式はもとより、劇の内容から台詞

のすみずみに至るまで細かく規定する要因の一部となっていたことに気づく筈である。しかし市民社会の確立につれて、劇場も一つの営利企業として市民の手に移るようになると、もうけ主義をたてまえとし、演劇をまずなによりも「商品」として扱おうとする商業劇場と、演劇をまずなによりも「芸術」として創造しようとする劇作家との間に、深刻な対立関係が生ずるようになった。事実、18世紀から19世紀へかけてのイギリス演劇史はこうした劇場に反逆して芸術家になり劇場を追われた劇作家と劇場に屈従して三文作家になりさがった精彩に乏しい劇作家によって綴られているのであり、当然戯曲は従来通り上演のための「台本」でありながらも、たとえ劇場から上演を拒否されようと誇らかに生き続けられるためには、読まれる「文学」として自らの権威を固めなければならなかった。こうして市民社会生成期のイギリス演劇界は産業国の豊かな資本にものを言わせて海外から演奏家を招き、豪華なスペクトルを展開するという現象面のはなやかさにもかかわらず、作品的には沈滞の二世紀が続いたのである。したがってこの沈滞を破り、演劇復興をもたらすためには、新しい演劇をめざすまじめな劇作家とそれに参与できる有識階級の観客を再び劇場に呼び戻さなければならなかったし、そのためにはまず演劇の器である劇場改革が行なわれなければならなかったのである。

改革の第一のきざしは1843年の大劇場の独占法の廃止であった。これによって1737年以来の小劇場での演劇上演の禁止が解かれ、劇場の新築が法的に可能となったことは新しい演劇運動の闘士たちにとっては勝利へ向っての第一歩であった。そこではじめて彼らの演劇に対する情熱が商業劇場の営利主義と闘うことが可能となったからである。もちろん高度に進歩を遂げた経済社会の内部で行なわれた独占法の解除が、これから扱おうとするまじめな演劇人たちの努力とは無関係に、興行の自由化に乗じた商業劇場の増加と安易な演劇の氾濫を招き、スター・システムに拍車をかけ、完全に商品化し、

企業の安全を保証することのできるスターの柄に合わせて書かれるウエル・メイド・プレイの流行を一層あおったことは事実である。資本主義的経済社会のまっただ中で営利主義を排除し、経済上の損益を離れてまったく自由な舞台を創造するということは非常に困難な仕事であった。しかし小劇場の解放を契機に、ときにははなはだしい財政上の犠牲を払いながらも新しい舞台作りには献身し、実験劇場運動を押し進めることに意義を認める熱狂家たちが確実に劇壇の一遇を占有しつつあったこともやはり見落せない貴重な新事実であった。イギリス近代劇の先駆者と言われるロバートソンの新作が上演されたのは「ごみため」(Dusthole)の異名を取った荒れた小屋を改造してようやく開場したばかりのプリンス・オヴ・ウエルズ劇場(The Prince of Wales's Theatre)であったし、近代劇の第一人者イブセンをイギリスに紹介したのはグラインがフランスのアンドレ・アントワヌの自由劇場運動に刺戟されて組織した「独立劇場」(The Independent Theatre)であった。またイギリス近代劇史中、最高の殊勲者と見られるバーナード・ショーの活躍は1892年の「独立劇場」でのデビューに始まり、「舞台協会」(Stage Society)を経てグランヴィル・パーカーとヴェドレンの率いる「コート劇場」(The Court Theatre)と、いずれも従来スター・システムに反逆し、レパトリー・システムを打ち出そうとする近代劇運動の居城に結びついている。ゴールド・スミスもシェリダンもあるいはロマン派の詩人たちもすぐれた近代劇の模範を提出するにはしたが、彼らは彼らの新しい試みを市民社会に定着させるために必要な分量の時間と情熱を劇場に投入しようとはしなかった。むしろ彼らは単に劇場に背を向けることで彼らの真実を守り通したかに見える。古い伝統を脱皮し、近來の劇場の商業主義の悪弊を除去し、俗化した劇場を見捨てたインテリゲンチヤを再度劇場へ呼び戻して近代劇を完成するためには、自分たちのめざす新しい演劇の上演に要する自分たちの劇場を作り出す仕事、新しい演劇を共に分

ち合う観客を自分たちの劇場へ導く仕事、新しい観客を正しく満足させるような演劇を創造する仕事、等々をつぎつぎと成し遂げる労をいとわない、忍耐強く行動的な熱狂家たちの登場を待たなければならなかった。およそ二世紀にまたがった大劇場の独占法の解除はこの熱狂家たちの「狂気」^{フューリー}によってのみ、新しい演劇復興に連なることになるのである。

第2節 近代劇の確立

1850年代にはまだ近代劇のめぼしい動きは見当らない。1843年、チャールズ二世時代以来およそ二世紀にもわたって続いた大劇場の独占法がようやく廃止され、小劇場での演劇上演および新しい劇場の開設が法的には可能となったわけであるが、すでに社会の状況は以前と異なり、進歩した経済社会の内部では劇場の新設もその運営も大型企業に属し、なんらかの補助なしにはそう唐突に活況を呈する筈もなかった。実際、劇場解放令の出た1843年から1866年まで、ロンドンにおける劇場の新築は一つもなかったと報告されている。一方、二つの大劇場はすでにもうけ主義の路線に沿って、俳優優先とロング・ランの習慣を確立しており、しかも大劇場の一つであるコヴェント・ガーデン劇場は1850年にオペラ・ハウスへ転向してしまった。大劇場には新しい実験を切望して止まない若い劇作家の入り込む余地はまったくなかった。しかし、新しい階層のための、新しい演劇上演の気運は徐々にもりあがりつつあった。そして旧来の劇場の改修工事もようやく1860年代に入るとさかんに進められるようになるのである。

17世紀のトマト・ヘイウッドの『親切づくで殺された女』(*A Woman Killed with Kindness*, 1603)、18世紀のジョージ・リロの『ロンドンの商人』(*The London Merchant*, 1731)といったように、過去の演劇史においては孤立し、散在して見られたにすぎない庶民的主題は1860年以降にはたえず持続的に現われ始めた。近代劇形成への努力の第一歩は劇の主人公に普通の平凡な庶民を据えることであり、会話に庶民の

苦悩と喜びを持ち込むことであり、舞台の背景に庶民の生活と密着した家庭や社会をあるがままの姿で配置することであった。当然、長い期間にわたって貴族階級が育てたさまざまな芸術の様式は軽んじられ、古典主義演劇が重んじた舞台独自のコンヴェンションは意識的に排除された。庶民の演劇はなによりも巧まぬ自然を重んじ、形式よりも庶民的内容とその問題意識を優先させた。早急な近代劇の確立のためにはひとまず、伝統の重みも先入観も不要であった。近代劇の偉大な三人の闘士イブセン、ストリンドベリー、チューホフがいずれも過去の演劇の栄光とは無縁の地域に出現していることも、全世界を風靡した自由劇場運動がアンドレ・アントワヌというガス会社勤務の一介のアマチュアによって点火された事実もなんらふしぎな謎ではないのである。

i 近代劇の萌芽：イギリスの劇界に新しい芝居作りの第一歩をもたらしたのはロバートソン(T. W. Robertson, 1829-71)の1860年代における活躍であった。折しも「ごみため」の異名を取った三流劇場を改装して開場したばかりのプリンス・オブ・ウェルズ劇場で1865年の『社交界』(*Society*)から『わが軍』(*Ours*, 1866)、『階級』(*Caste*, 1867)、『芝居』(*Play*, 1868)、『学校』(*School*, 1869)、『エム・ピー』(*M. P.*, 1870)などの劇作を次々と上演したのである。42歳で死去したロバートソンにとっては長い下積み時代の後に訪れたほんの数年の短い活躍期間ではあったが、当時の感傷的なメロドラマと大時代なスペクタクルに対抗し、「ごみため」を実験劇場に変えながら、新しい批判的写実主義を演劇に導き入れ、近代劇先駆者の一人となったのである。

1860年代のロバートソンの活躍について重視しなければならないのは1873年に開始されたイブセンの紹介である。イブセン(Henrik Johan Ibsen, 1828-1906)は近來まれにみる生来の劇作家であった。彼は1850年代から90年代にわたる長期間、彼の創造的意欲のすべてを好んで劇作に投入しているのである。しかもイ

プセンは演劇伝統のまったくない北欧の国ノルウェイの人として、過去の様式にとらわれることなく、北欧人の暗くやさしい真剣なまなざしで現実を眺め、市民悲劇のジャンルの確立を決定的なものとし、近代劇に最も強固な基盤を据えたのである。イブセンはその半世紀におよぶ劇作を通じて、常に自ら属する中産階級を分析し、その問題点を要約し、その苦悩と悲慘を大胆に代弁した。しかも問題解決の方法を終始、内と外へ、心理分析と社会分析へ求め続けたイブセンは近代が世に送り出した生粋のロマン的個人主義者であった。「完全にひとりで自分を失わずに時の流れに足をぬらさずに渡ってゆく」ことを求めたパール・ギュントは作者自身の姿でもあったであろう。

このイブセンがはじめてイギリスで紹介されたのは1873年、エドモンド・ゴス (Edmond Gosse, 1849-1928) によってである。彼の『イブセン』(Ibsen, 1907) は名著として名高い。続いて、ウィリアム・アーチャ (William Archer, 1856-1924) がイブセンの紹介者、翻訳者として活躍し、イブセン全集を刊行、さらにアントワヌの自由劇場運動を提唱して、イギリスの近代劇運動の先駆者の一人となった。

しかしながら、こうして先駆的な動きが活発化したにもかかわらず、イギリス演劇界の早急な再建は困難であった。1879年、コメディ・フランセーズ一座のロンドン公演に際して、アーノルドはその批評の一文で「イギリスに戯曲は全然ない」と書いているほどである。

1880年代に入ると、それでも二人の劇作家らしい劇作家、ヘンリー・アーサー・ジョーンズ (Henry Arthur Jones, 1851-1929) とアーサー・ウィング・ピネロ (Arthur Wing Pinero, 1855-1934) が登場し、イブセン流の問題劇を試みた。ジョーンズは『銀の王様』(The Silver King, 1882)、『聖者と罪人』(Saints and Sinners, 1884)、『反抗したスーザンの事件』(The Case of Rebellious Susan, 1894)、『ミカエルとその失われた天使』(Michael and his Lost Angel 1896)、『うそつき』(The Liars, 1897) などの戯曲を通

してイギリスの中産階級批判を行ない、ピネロは1874年俳優として初舞台を踏み、やがてイブセンの影響下に問題劇を書き始め、その活躍は1877年から1928年まで及んだ。「過去を持つ女」の結婚をとりあげた『第二のタンカレイ夫人』(The Second Mrs. Tanqueray 1893) が最も有名である。しかしこの二人の劇作家の業績はあくまでも先駆者としての域に留まったが、それでも沈滞し、緊張感を欠いたイギリスの劇界に思索に足る「問題のある」主題を持ち込んだことはその後の劇界の発展にとって尊い地ならしであった。

ii 1890年代の演劇復興：上演に不向きなロマン主義演劇から上演に耐えうる近代演劇の創造への努力は外国劇の輸入を通じて、より社会の実相に沿った庶民的なリアリズム演劇の模索を続けてきた。長い、不毛な時代を経過しながら、それでもようやく1890年代に入ると、その豊りがさまざまな姿で鮮明に見え始めてくるのである。

まず1870年代からすでに説かれていた大陸の自由劇場運動がイギリスに上陸した。グラインの努力により、1891年「独立劇場」(The Independent Theatre) がイブセンの『幽霊』の上演をもってスタートし、翌92年にはバーナード・ショーに戯曲を書かせて劇壇に新風を送り込んだ。自由劇場運動の精神を十分に汲み取った、勇敢な貴重な働きがイギリスにおいて明白に開始されたのである。アントワヌが起した自由劇場運動の原理は「真実への妥協なき回帰」ということであった。もちろん、彼らの真実へのアプローチの方法がエミール・ゾラなどによって提唱された自然主義に立脚したものであり、「実生活の断面」を舞台化することを己れの使命としていた限りではいまだモダニズムの運動には一世代以前のものであり、むしろ現代的なことごとくの徴候がそれに反逆して起ってくるころの古さを内容としていると言えなくもなかったかもしれない。しかしそこにはいわずのウエル・メイド・ブレイの安易さを脱して、演劇を文学に復帰させ、小説から導入され

たリアリズムを演劇の上にも確立するという真摯な目的があり、さらに従来商業劇場では決して拾い上げられないような新しい精神の所産を進んで上演し、トルストイやイブセン、ストリンドベリー、ビョルンソンらの外国劇を紹介して、観客に芸術の新領域を示すという緊張した使命感があった。アントワヌは1912年刊行された『自由劇場の思い出』にその異常なまでの情熱を次のように記している。「わたしが同じ努力を払ったのは三つの時期にわけられる。1887年から1895年まで、自由劇場における、そのころの劇場主たちに対する戦い。1896年から1906年まで、アントワヌ座における、より広汎な観客層をつかむための努力、そして最後に1906年から1914年まで、オデオン座における、型にはまった伝統主義や古い運営方式に対する最後の戦い。こうしたもののすべてを回顧して、結局のところ、われわれはみんなりっぱな人間だった、と思わずにはいられない。生き残った者も、消え去った者も、文学的な情熱にとりつかれた美しい時代の空気によって、身を養うことができたのである。」

演劇人は明らかに変貌しつつあった。かつて劇場は文学志願者たちを集め、彼らの名をあげ、その生活までも保証したのだが、今や劇場は演劇人自らの情熱によってのみ養われるところと化してしまっただけで、演劇人は創造に連なる仕事ならばことごとく背負い込む運命を進んで引き受けたのである。それはもはや近代社会の発展の軸である合理主義からも合理的経済主義からも遊離せざるをえない行動であった。その行動を支えるものはただ作家の内なる不条理な狂気のみである。そのために作家たちは己れひとりの見きわめた価値ある目的をたえず吟味し、その実行に要する覚悟をたえず新たにしなければならぬのである。その意味で、新しい芸術は生き方の模索であり、表明であると言える。1890年代に登場するバーナード・ショーもオスカー・ワイルドも、その作品傾向をまったく異にしながら、生き方の真摯さにおいて、生き方と作品の繋がりの密度において、筆者には共通

なものが見られるような気がするのである。

バーナード・ショー (Bernard Show, 1856-1950): グラインの「独立劇場」が1892年世に送り出したバーナード・ショーが生まれ故郷のダブリンからロンドンへ出たのは1876年、20歳の春のことである。つまりショーには劇作家として登場するまでに、アイルランドでの20年間の生活とロンドンで16年間の生活があるのである。そしてそのいずれも並はずれて苦勞に満ちたものであり、彼の旺盛な独立心と戦闘精神を養い、やがて演劇にその流路を見出す思想を貯えたものと思われる。勿論、1856年から1950年まで94歳の長寿を、しかもその晩年まで活躍の衰えも見せずに全うしたショーの全貌を把握することは容易なことではないだろう。ここでは90年代のショーの活躍をその生活に照らしながら、彼の生き方とその表明の関係を一瞥して先へ進みたいと思う。

繁栄と安定は常に現状維持 (statis quo) の精神を重んじ、常識を尊び、妥協を旨とすることを人々に教え込むが、その逆はどうなのであろうか。少なくともショーにとっては現実決して維持してはならないもの、一刻も早く改造すべきものであり、常識は打ち破られねばならず、妥協はたとえ生活のため家庭のためであっても許されないものであった。この精神の純正さを烈しく求める気質とそれを己れの手によって戦い取ろうとする戦闘的態度は一般に説かれるようにアイルランド人特有のものであったかもしれない。ショー自身も「私は一人の典型的なアイルランド人である」と認めている。しかしそれを多くのアイルランド人のように夢ないしは単なる理想に終らせず、首都ロンドンに乗り込み、己れの理想を実現に向けてところに、ショーの価値も悲壮さも生じてくるのである。

ショーは1856年、ダブリンで、金も教養もない弱い夫である父と美しいメゾ・ソプラノの声の持主であり、才気ある独立心の強い女である母のもとに誕生した。しかも元来旧教徒の国アイルランドでは少数派である新教徒(清教徒)の家であり、それは本土からの移住者の子孫で

あることを明かしていた。移住者であり、異端であり、アイルランド人として生れながら反アイルランド的でもあるという矛盾は幼いショーを孤立させ、現実の鋭い観察者に仕立てた。一応1867年から71年までの5年間、小学校へ通ったが学業を好まず、成績は常に最下位であったと言われる。関心のある必要な事項はすべて独力で学んだと言うのが正しいようである。家庭においてさえ、生活力の稀薄な父と音楽に熱中する母のもとで放任され、貧困は少年の夢を養うことなく、彼に自立心と観察の冷酷さと無慈悲さを植えつけたように思われる。

1876年春、ショーはロンドンへ出た。舞台芸術を通して社会改造を呼びかける仕事に向う前に、さらに10年以上の修業期間が必要であった。ダブリンに残った父(1885年没)からの週1ポンドの送金とロンドンで音楽教師をしていた母の援助に頼りながら、詩、評論、雑文とあらゆるものに手をつけながらどれも成功せず、1876年から84年までの9年間にペンによる収入6ポンドという貧困状態を、ショーは平然と続けたのである。一方、ナショナル・ギャラリー、大英博物館、講演会などへ頻繁に出かけ、ひとりで学べる限りの知識吸収は片時も怠らなかつた。ショーにとって大切なことは生きることではなかつた。純正に大望のためだけに生きることであつた。生きることが苦しく困難だからと言って、大望を萎縮させたり、戦闘心を弱らせたりしないところにショーの特質があり、長期に及ぶ活躍に耐え抜く力が秘められているのだと思う。

貧困と独学と無為の生活の中にも、徐々にショーは己れの向うべき方向をつかみはじめていた。1879年から5年間、ショーは彼ひとりの決意で毎日規則正しく執筆する習慣を守り、5篇の小説を完成した。ただちに刊行されもせず、やがて雑誌に分載されたものもあるが、小説界に波紋を投じるほどのこともなく見すごされた。ただそれはショー自身の思想にとって有益な訓練の場であり、またそれによって劇評家であり、イブセンの紹介者でもあるウィリアム・

アーチャの知遇を得られたことはショーにとって幸運なことであつた。やがてアーチャの勧めで新聞、雑誌などに紙面を得て、1885年から評論活動に入ることができたのである。1885年には文学新聞『ベル・メル・ガゼット』の書評家として、1886年から89年までは『世界』の美術評論家として、1888年から90年までは『スター』の、1890年から94年までは『世界』の音楽評論家として、さらに1895年から98年までは『土曜評論』の演劇評論家としてペンを取った。

この間にショーは彼の最後の小説『社会的でない社会主義者』(*An Unsocial Socialist*, 1883)一ちょうどこの作品が書かれた年にマルクスはロンドンで死んだが、彼の思想が生まのままにショーのこの小説に入っている一を書き上げると、翌1884年1月、社会主義者の作品から出て、社会主義者の生活へ入った。1882年9月5日に聞いた経済学者ヘンリー・ジョージの講演とカール・マルクスの思想に導かれて、社会主義者として弁舌を振るうようになり、1884年1月社会主義団体「フェビアン協会」の会員となつてからは一層盛んに宣伝文にパンフレットに講演にと動きまわるようになった。そしてこのようなショーの半生がことごとく集められて正しく流れ始めるのが1892年12月に開始された戯曲の上演であつたと思う。

ショーはアーチャと知り合つて以来(1883年)、彼とともに演劇革新運動の支援者であり、演劇評論にもペンを取り、イブセンにも当時の劇界にもくわしかつた。しかも社会主義者として鍛えた思想と弁舌があつた。ショーが舞台にその表出の場を求めるのはきわめて自然な成り行きに見えた。その台詞がフェビアン協会のパンフレットのように、熱烈な説教、宣伝文の調子を帯びるのも当然であつた。その生まじめさと一途さが劇としての息抜きや楽しさを欠き、上演に不向きな場合も少なくなかつたが、ショーは精力的に仕事を押し進め、1890年代に10篇の戯曲を完成したのである。『やもめの家』(*Widower's Houses*, 1892)、『女たらし』(*The*

Philanderer, 1893), 『ウォーレン夫人の職業』 (*Mrs. Warren's Profession*, 1893), 『武器と人』 (*Arms and the Man*, 1894), 『カンディダ』 (*Candida*, 1894), 『運命の人』 (*The Man of Destiny*, 1895), 『どうだか分るものか』 (*You Never Can Tell*, 1896), 『悪魔の弟子』 (*The Devil's Disciple*, 1897), 『シーザーとクレオパトラ』 (*Caesar and Cleopatra*, 1898), 『船長ブラズパウンドの改宗』 (*Captain Brasbound's Conversion*, 1899). 作品の詳細については次稿にゆずりたいと思う。

オスカー・ワイルド (Oscar O. Wilde, 1854-1900): ショーのきわめて現実主義的な社会改造論とワイルドのデカダンの唯美主義を同時代の芸術現象として把握することは外見的には困難であるかに見える。ショーは社会改造の思想を台詞に託したのであり、いわば「人生のための芸術」の立場に立つのに対し、ワイルドは人生の陳腐さからも大衆の愚昧さからも逃れることに芸術の意義を見出し、「芸術のための芸術」を押し進めた。ショーはイブセンを理解し、写実主義を発達させたのに対し、ワイルドは写実主義を排して芸術至上主義を取り、ショーがその影響を多数に及ぼそうと弁舌をふるったのに対し、ワイルドは芸術は少数者のものであると信じていた。しかも、ショーが『やもめの家』(1892) から『運命の人』(1895) まで書いているのほとんど平行して、ワイルドは『ウィンダミア夫人の扇』(1892) から『真面目が大切』(1895) までの風俗喜劇の代表作4篇を書き上げているのである。生れは同じくダブリンでワイルドの方が2年年長であるにすぎない。

ワイルドは1854年、アイルランドのダブリンで生まれた。父はアイルランド文芸協会総裁、国勢調査委員会議長を兼ねた有名な外科医、母は文学的素養の豊かな、社交術にたけた非凡な女性であった。ショーが学校教育と無縁であったのに対し、ワイルドは良質の教育を、しかも抜群の成績で習得した。1874年、20歳でオクスフォードへ進み、そこで最も重要な修業を積んだのである。とりわけラスキンやペイ

ターの講義はワイルドの唯美主義に大きな影響を与えていた。ともあれ、ワイルドはオクスフォードでの4年間に豊富で多量の知的蓄積を悠然と貯え、在学中の1877年には南欧(イタリア〜ギリシャ)への旅により古代芸術に直接触れる機会にも恵まれて、1878年 M. A. の学位を得て、ショーより2年遅れでロンドンへ出たのである。しかしなんの準備も蓄積もなしにただ貧しくロンドンに現われ、無器用に生まじめに苦勞を重ねたショーとはかなり異質の道を歩き始めることになるのは当然であった。ワイルドの文学生活は、ショーの強く長い生存と活躍期間に比べるならば、きわめてスピードの早い出世と波乱と短命(1900年、46歳没)とで彩られたものであった。

事実、20歳でロンドンに出たワイルドにはすでに22年間の人生しか残されていなかった。しかも最後の6年間は2年の獄中生活(1895年5月-1897年5月)とその後始末に費された異国での孤独で哀れな生活(1897-1900)にすぎず、終始不幸であった。ワイルドの華麗な活躍期間は、ショーのそれがほぼ半世紀にもわたるのに対して、わずか10数年である。しかしそれはショーに劣らず精力的なものであった。

ワイルドが劇作家としてロンドンの劇界に登場するのは1892年2月20日、セント・ジェイムズ劇場における『ウインダミア夫人の扇』(*Lady Windermere's Fan*)の初演——ショーの第1の劇作『やもめの家』の独立劇場企画による上演(1892年12月9日)の10カ月前であった——の折であるが、それ以前にワイルドの劇作への関心がまったくなかったわけではない。ダンディで冷静で常に会話を重視するワイルドにとって、演劇はむしろ非常に魅力的な芸術の形式であったと思う。1881年、若い日々の詩を集め、『詩集』(*Poems*)を刊行して大成功をおさめると、すでに1880年9月頃から構想をねっていたワイルドの最初の悲劇『ヴェラ、あるいはニヒリストたち』(*Vera, or the Nihilists*)の完成を急いだようである。結局、すぐには出版も上演もされずに終わったのであるが、

1881年の12月にはロンドンのアデルフィ劇場での上演が決定(上演3週間前に突如中止になった)していたところを見ると、かなりの熱意を注いで書き上げたものと思われる。ついで1881年の暮から1882年にかけて、ワイルドは唯美主義運動家の名声をたずさえて、アメリカへ芸術講演の旅に出た。はじめは2,3カ月の予定であったらしいが、ワイルドの新大陸での異常な人気のため、巡演は1年にも延長された。その成果は『オスカー・ワイルド、アメリカを発見す』(Oscar Wilde Discovers America, 1936)にまとめられた。この多忙な巡廻講演の合間にも、ワイルドはたえず彼の第2の悲劇『パデュア大公妃』(The Duchess of Padua)を書き続けていた。これは1883年3月、パリで完成されたが、その初演は1891年11月14日(ニューヨーク、ハマーステン歌劇場)まで待たなければならなかった。その2年後、同じくニューヨークのユニオン・スクエア劇場で第1作『ヴェラ』の初演も見られた。第三の悲劇『聖なる娼婦、または宝石でおおわれた女』(La Sainte Courtisane; or, The Woman Covered with Jewels)は1893年頃から1895年4月頃までかかって仕上げたものらしい。『フィレンツェの悲劇』(A Florentine Tragedy)も1893年から95年の間に書かれたらしいが、1895年4月24日の競売の際に失われ、断片として残されるに留った。そしてこの系列の最後が『サロメ』(Salome)である。1893年2月パリでフランス語版が発行され、1年後1894年2月にダグラス訳の英語版がピアズリーの有名な挿絵をのせて、ロンドンで刊行された。聖書中の人物や事件を舞台にかけることは禁ずるという検閲令のため、これも上演はされなかった。しかしそこに描かれたサロメはこの世ならぬ妖しさをたたえ、凡庸を寄せつけぬ、魅惑的な誇り高い王女であった。それはワイルドの言う「美わしき物」の創造であり、サロメの舞いの一景はその象徴でもあった。この劇はのちにリヒャルト・シュトラウスによってオペラ化され(1905年12月9日、ドレスデン初演)、さらに

ディアギレフ・バレエ団によってバレエ化された(1913年5月29日、パリ初演)。

このような上演の機会にはあまり恵まれなかった不運な一連の悲劇と平行して、1890年代の4年間にワイルドの4篇の喜劇が毎年上演され、大成功をおさめて、名声の上でも収入の上でも作家を大いにうるおし始めていた。『ウインダミア夫人の扇』(Lady Windermere's Fan, 1892年2月20日、セント・ジェームズ劇場初演)、『つまらない女』(A Woman of no Importance, 1893年4月19日、ヘイマーケット劇場初演)、『理想の夫』(The Ideal Husband, 1895年1月3日、ヘイマーケット劇場初演)、『真面目が大切』(The Importance of being Earnest, 1895年2月14日、セント・ジェームズ劇場初演)。とりわけ第4作目の喜劇はそのプロットにおいても性格描写においても台詞にちりばめられた機知と逆説においてもきわめて上質のものであった。その初演の翌月にワイルドを襲った不幸な訴訟事件とそれに続く獄中生活に見舞われなかったならば、第4作にまさる喜劇が必ずや書かれていたに違いないと思う。「社会はしばしば罪人を許す。しかし夢想家を許さない。芸術がわれわれを刺激するところの美しい益のない情緒は社会の目には憎むべきものである」("Society often forgives the criminal; it never forgives the dreamer. The beautiful sterile emotions that art excites in us, are hateful in its eyes." — *The Critic as Artist*)とワイルドは書いた。

オスカー・ワイルドは挫折したが、彼が短期間に放った「ことば」も「笑い」も「悲しみ」も20世紀を半ばを過ぎた今日なお、ショーの諸作品や思想に劣らず、有意義に生き続けているものである。次稿において、筆者はワイルドの諸作品をその芸術論に照らしながら眺めて見たいと思う。おそらく、ワイルドもショーも現在までその文学的生命を保ち続けていることのうち、彼らの活躍の共通項が見つかるかもしれない。